PUBLICISTICA TEATRALĂ A LUI MIHAIL SEBASTIAN

DE

ALGERIA SIMOTA

O personalitate artistică originală, multiplă și tranzitorie în manifestări a dezvăluit treptat, într-un surprinzător și, doar aparent, debut iterativ, pe eseist și romancier, pe criticul literar și cel teatral, memorialistul și dramaturgul — fațete diverse ale unei structuri polare scindate între modernitatea conștiinței, acutizate de problemele intelectuale și estetice ale epocii, pe deplin asumate, și fatalitatea unei sensibilități fragil-desuete, ultragiate de duritatea realității.

Publicistica teatrală și dramaturgia lui Mihail Sebastian devin ele însele expresia acestei dualități ; persistă, astfel, dacă nu o contradicție, în orice caz, o inegală și inconstantă corespondență între ideile teoretice și factura pieselor sale, între fermitatea, incisivitatea chiar, a unei voci scriitoricești, dintre cele mai personale și autentice din perioada interbelică, în intervențiile insistente, angajate în apărarea teatrului ca instituție de primă importanță a unei culturi și poetica evaziunii a creației sale dramatice. Apare în această discrepanță confruntarea însăși a celor doi termeni esențialmente opozanți — realitatea și ficțiunea, viața și arta . „Raporturile dintre om și mască (metaforă emblematică a teatrului, n.n.), sînt raporturile dintre realitate și imaginație, dintre luciditate și vis, dintre adevăr și feerie" [1]. Valoarea deosebită și particularizantă a acestor scrieri despre teatru este dată de posibilitatea unei lecturi stratificate, ce oferă, desigur succint și în limitele genului, mărturisiri proprii jurnalelor confesive, prin scurte și revelatoare inserții ale „autenticității" scriitorului și ale reflecției moralistului, dezbaterea unor probleme de creație (legate, în special, de specificul literaturii dramatice, de chestiunea dramatizărilor) și, în mod acut, a celor referitoare la critica teatrală și, nu în ultimul rînd, fixarea unei „cronici" a vieții teatrale din epocă. Publicistica teatrală a lui M. Sebastian — eseurile, articolele teoretice, cele polemice, cîteva studii apropiate ca obiect de istoria literară, subliniind actualitatea în ipostază de cronicari dramatici a lui M. Eminescu și I. L. Caragiale (la care se revine cu interesul unei pasiuni constante), cronicile teatrale propriu-zise compun, în ansamblu, meditația

[1] M. Sebastian, *Omul și masca*, în *Întîlniri cu teatrul* , îngr. și pref. Cornelia Ștefănescu, București, „Meridiane", 1969, p. 22.

unui scriitor pe marginea unei arte mereu fascinante, capabile a transforma vocația unui creator — „Masca e destinul schimbat", glosa același artist.

Originalitatea scriitorului, probată și de publicistică, se afirmă prin recul față de generația „trăiristă", contemporană lui, de la care va prelua și distila în registru poetic — *neliniștea, aventura, experiența*, dar va dezavua *patetismul, disperarea* și *iraționalismul*. Structura spirituală a lui M. Sebastian, atestată și de particularitatea scriiturii, se distinge prin raționalism, de nuanță cartezian, și prin moralitate. Teatrul este pentru M. Sebastian, și faptul nu rămîne străin de influența generației căreia îi aparține, o „experiență" și o „aventură", atît în planul existențial, cît și în cel al creației. Afirmații din același eseu, *Omul și masca*, sînt revelatorii pentru concepția lui M. Sebastian : „Masca (...) răspunde instinctului nostru de evaziune. Instinct ca al foamei, ca al setei, ca al iubirii — instinct somptuar desigur, luxos și scump, dar nu mai puțin natural" [2].

Literatura dramatică devine la rîndul ei „trăire" în entuziasmul resimțit la „pubertatea ideii" pentru opera lui H. Ibsen, care oferea adolescentului exaltat idealul unei vieți supuse unor rigori exemplare : „Viața era acolo numai pe culmi și adevăruri. Oamenii se mișcau pentru o idee. Și se împușcau" [3].

Dramaturgia lui Ibsen, ce corespunde mutației valorilor estetice din teatrul european petrecute în aproape jumătate de secol, pare în judecata, mult prea severă, a lui Sebastian, a-și fi pierdut, în mare parte, actualitatea : „Henrik Ibsen (...) rămîne mare în ceea ce avea uman și pasional, dar se dovedește definitiv uzat în ideologie și gîndire" [4]. Reducția forțată a semnificației dramaturgului la problematica, adică la „metafizica" acestuia, nu se dezminte nici în aprecierea finală, subminată de ironia excesivă a unei minimalizări : „Rezumată, filozofia acestui doctor cu ochelari și servietă era un adorabil raționalism casnic, cu revendicări temperate de sindicalism și liberă cugetare" [5]. Importantă este arta lui Ibsen ce corespunde într-o latură a operei sale dezideratului stabil al esteticii teatrale sebastienești — infuzia, echivalînd cu o palingeneză, a poeziei în teatru — atrăgînd, astfel, aprecierea superlativă (și subiectivă) a lui M. Sebastian în cazul piesei *Cînd noi morții vom învia* ce părea să propună un nou cod teatral : „simbolul este dramatic cît o acțiune..." [6].

Perisabile în teatru, sînt mai ales „ideile", cele ale lui Ibsen (asimilate cu „tezele" acestuia) sau ale lui Pirandello. Mult mai atașat teatrului realist, criticul dramatic se desolidarizează de formula „teatrului de idei" — prin care era vizat în special Luigi Pirandello, a cărui operă se resimte de lipsa conținutului de viață : „Pirandello e un mare scriitor de teatru, care din nefericire lucrează într-un groaznic vid moral. Arta lui vine „din cap" (...). Ficțiunile lui sînt cerebrale, reci, mecanice (...) Ai impresia că dacă ai apropia de buzele acestor eroi o oglindă, luciul ei nu s-ar aburi. Sînt morți. Niște morți inteligenți".

Receptarea ibsenismului și a pirandellismului, fenomene teatrale ce reținu mai mult atenția lui Sebastian, este tributară într-o anumită măsură opticii momentului, la data cînd saturația imitațiilor discredita valoarea

---

[2] *Ibidem.*
[3] *Ibsen, inițiația metafizică, ed. cit.*, p. 26.
[4] *Teatru de idei, ed. cit.*, p. 36.
[5] *Ibsen, inițiația metafizică, ed. cit.*, p. 28.
[6] *Comemorarea lui Ibsen, ed. cit.*, p. 32.

și semnificația originalului. Noutatea teatrului lui Pirandello nu convinsese, la noi, în mod surprinzător, nici spirite acute ca un Camil Petrescu ; părea predestinată suspiciunii „filozofia" dramaturgului italian, a cărui valoare se reducea și pentru M. Sebastian la cea a unui „mare tehnician (...) preocupat de problemele strict formale ale artei sale" [8]. Interpretări mult mai tîrzii vor recunoaște că inovațiile esteticii teatrale pirandelliene denunță „criza spectacolului" pentru care „dificultatea închegării reprezentației devine metaforă ontologică" [9].

Preocupat la rîndul lui de existența și de manifestările unei crize generale a teatrului, M. Sebastian reține drept una dintre cauze, cea mai importantă din unghiul analizei sale, situația critică a literaturii dramatice. Un fenomen simptomatic, ce funcționează și drept remediu al crizei dramaturgiei, este proliferarea uneori hibridă și excesivă a dramatizărilor după romane mai mult sau mai puțin celebre. Tentația dramatizării nu ocolește, cel puțin la nivelul intențiilor (vizate de Gaston Baty), nici opere de complexitatea și dificultatea ciclului romanesc proustian. Operația, virtuală, departe de a scandaliza prin caracterul ei de incompatibilitate, declanșează analiza disociativă a lui M. Sebastian, care reține și distribuie teatrului (dintr-un reflex, poate restrictiv, propriu unui raționalism incorijibil, care îl apropie de G. Călinescu în ideea raportării viabilității lui Proust la „balzacianismul" intrinsec) o posibilă „comedie socială"... Față de opera lui Proust, această comedie nu va valora nici cît o pagină dar față de teatrul de astăzi va fi o adevărată descoperire, căci îi va dărui o nouă lume" [10]. Apelul la marea literatură va echivala în teatru cu un cîștig de vigoare și seriozitate, va însemna îmbogățirea scenei cu eroi complecși, ce fac posibilă și verosimilă existența dramei de conștiință. „Încercarea de a da teatrului un Nicolae Stavroghin sau o Emma Bovary nu este — cum s-a zis cu superficialitate — o trădare a teatrului, ci dimpotrivă o reîntoarcere a sa spre marile întrebări, spre marile neliniști" [11].

Teatrul reprezintă totdeauna o „experiență" pentru romancier ; el îl atrage prin simplul dar irezistibilul miraj al scenei către o dublă confruntare și emoție : aceea cu publicul și, cealaltă, mult mai importantă pentru creator, cu propria-i operă, cu re-găsirea ei într-o formă devenită brusc străină și independentă : „Există în teatru, în ciuda ficțiunilor cu care lucrează, o anumită realitate tangibilă, care îi poate da iluzia că se întîlnește cu propriile lui plăsmuiri detașate de el și devenite în mod fizic autonome" [12].

El însuși romancier și dramaturg, M. Sebastian revine în articolele sale, cu o insistență ce trădează o adevărată profesiune de credință, asupra comparației celor două genuri de artă corespunzătoare unor estetici și tehnici diferite. Publicistica teatrală oferă un interesant spectacol de idei și cuprinde, în parte, o critică de creator ce reflectează la arta lui. Fascinației teatrului nu i s-au putut sustrage nici marii romancieri — enumerați de Sebastian — Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Daudet, Dostoievski, Tolstoi ș.a. Indiferent de

---

[7] *Teatru de idei, ed. cit.*, p. 37.
[8] *Notă despre Pirandello, ed. cit.*, p. 40.
[9] Maria Vodă-Căpușan, *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, „Dacia", 1980, p. 228.
[10] *Notă de teatru, ed. cit.*, p. 67.
[11] *Notă de teatru, ed. cit.*, p. 65.
[12] *Notă la o piesă de Charles Morgan*, „Revista Fundațiilor Regale", VI, 1939, nr. 10.

rezultate, „experiența" teatrului rămîne profitabilă pentru romancier, îmbogățit cu o nouă perspectivă asupra artei sale, de care se va resimți, fie și în latura strict tehnică : „În comparație cu teatrul, romanul este o artă generoasă (...) Teatrul este o artă de conciziune. El precipită, rezumă, procedează sumar" [13]. Diferența dintre un roman și o piesă de teatru este în primul rînd una de *ritm*. Romancierul, acomodat unei tehnici digresive, trebuie să adopte o cadență diferită trecînd la dramă : „Distanțele în teatru sînt scurte, spațiul e limitat, tehnica este obligatoriu schematică (...) În viziunea de teatru este ceva *instantaneu* care simplifică lucrurile de la punctul de plecare și le grăbește (...) Ceea ce este determinant în tehnica teatrului este cortina. Cortina trebuie să cadă" [14].

Deosebirile dar și confluențele între epic și dramatic, reținute de M. Sebastian, ce se confirmă din nou un adversar al teoriei „purității" genurilor (cum o făcuse și în eseurile asupra romanului „liric", modern) sînt puse în evidență în procesul complicat și riscat al dramatizărilor. Deloc întîmplătoare, reușitele aparțin, de obicei unor dramaturgi dublați de romancieri : Jean Giraudoux, Ch. Morgan, ș.a. Considerînd teatrul „o treabă de vacanță" pentru romancier, M. Sebastian prelua de fapt o formulă convenabilă de la Ch. Morgan, formulă ce conținea în subsidiar un clasament al genurilor, susținut cu ostentație dar neconvingător de dramaturgul român, obstinat în ideea — ce trăda deseori deziluzia unei pasiuni — inferiorității teatrului. Facilitatea teatrului ca gen este recunoscută și de Jules Renard în jurnalul său, la care M. Sebastian, mare admirator al acestuia și al literaturii confesive, în genere, recurge, ca și la opera fraților Goncourt, pentru valoarea preceptelor conținute de aceste memorii, adevărate „manuale" de artă dramatică, ce nu omit efectele, de un gust îndoielnic, prezente în această artă. Pentru M. Sebastian „inferioritatea" teatrului se datorește mai ales procedeelor tehnice de care se prevalează acesta : contraste tari, psihologii simetrice, efecte arbitrare obținute prin des utilizatele „lovituri de teatru". „Teatrul e un instrument care nu înregistrează decît ceea ce este apăsat, excesiv, categoric. Jumătățile de ton (...) îi scapă. E o artă de procedee sumare, violent sugestive" [15].

„Aventura" teatrului înseamnă, apoi, pătrunderea într-o ambianță specifică, de care M. Sebastian este constant sensibilizat, la care concură sala și scena, publicul și actorii, mediu unde predomină subiectivitatea, lipsa de luciditate și de control propriu și se menține, pînă în ultimul moment, incertitudinea în legătură cu un succes sau insucces : „E acolo o atmosferă de febră, de neliniște, de cabotinaj, un amestec de false emoții, false adevăruri și false legi, care te fac cu ușurință prizonierul lor și te obligă să vezi totul prin prisma lor deformatoare" [16].

Atragerea scriitorilor spre teatru nu trebuie să rămînă la stadiul unui experiment avantajos pentru creatorul venit din alte genuri literare ci trebuie să devină un obiectiv principal al instituțiilor teatrale. Semnalată de M. Sebastian, tentativa lui Louis Jouvet de a converti spre teatru o serie de proza-

---

[13] *Cronica teatrală la „Acolo departe"...* de Mircea Ștefănescu, ed. cit., p. 200.
[14] *Notă la o piesă de Charles Morgan*, „Revista Fundațiilor Regale", VI, 1939, nr. 10.
[15] Cronica teatrală la *Rămînem prieteni* de Henri Jeanson, *ed. cit.*, p. 156.
[16] Cronica teatrală la *„Apa vie"* de V.I. Popa, *ed. cit.*, p. 172.

tori s-a soldat cu un mare cîştig al dramaturgiei franceze: consacrarea lu Jean Giraudoux ca dramaturg original şi de mare valoare. Operaţia similară este recomandată teatrului românesc vinovat în plus de a-şi fi pierdut şi o parte din dramaturgii importanţi, care renunţă a mai scrie piese (cazul lui Camil Petrescu). Criza dramaturgiei româneşti s-ar datora după M. Sebastian, nu absenţei unor personalităţi scriitoriceşti, ci condiţiilor nefaste, de ordin material şi organizatoric, din cadrul sistemului teatral : „Înaintea unui sezon literar, editorii noştrii încheie contracte cu scriitorii români. Înaintea unui sezon teatral, directorii de teatru îşi comandă repertoriul de la Paris sau de la Viena. Iată ce de avem o bogată literatură epică. Iată de ce nu avem o literatură dramatică" [17].

Este vina instituţiilor teatrale şi mai ales a Teatrului Naţional (care se dezice astfel de una din funcţiile sale cele mai importante) de a neglija rolul decisiv al scriitorilor la crearea unei dramaturgii originale şi de a se menţine în mediocritatea întreţinută de aportul aproape exclusiv al „oamenilor de specialitate". O idee frecventă, susţinută cu multă fervoare critică de M. Sebastian, este aceea a decalajului dintre teatrul românesc şi celelalte domenii culturale: „între teatrul nostru de astăzi şi celelalte arte (literatură, plastică, muzică), este o deosebire de nivel care echivalează cu scoaterea teatrului din cultură"." [18] La o privire retrospectivă, criticul teatral constata, în 1936, cu o severitate întemeiată, de care nu s-a dezis nici în urma intervenţiei voit atenuante a lui Pompiliu Constantinescu, situaţia îngrijorătoare a dramaturgiei româneşti, în care nu debutase, timp zece ani, decît un singur scriitor — Ion Cantacuzino.

Pentru M. Sebastian, teatrul românesc părea complet izolat de marea mişcare culturală interbelică, rămas sub nivelul valoric al celorlalte arte, nepermeabil la inovaţiile estetice din epocă, amorf în toate sectoarele sale : literatură dramatică, direcţie de scenă, spirit critic în „banca H". Pare un tablou intenţionat întunecat, cel prezentat de M. Sebastian asupra unui „teatru cu punţile tăiate", imagine menită a incita spiritele şi a modifica o situaţie, nu mult diferită în realitate.

Într-o serie de articole eseistice, ce au fost considerate şi „simptomatologice" [19], Sebastian pare a inventaria foarte drastic cauzele crizei generale a teatrului românesc, pe care o consideră în primul rînd „o criză de ordin spiritual. Şi simptomul ei cel mai grav este carenţa totală, (...) absolută a spiritului critic" [20]. Acesta lipseşte şi criticii dramatice profesioniste, instalată pe poziţii confortabile, total ineficientă în ridicarea conştiinţei de sine a teatrului românesc : „Banca H, «banca cea mai temută de directori şi actori», este în realitate un şir de fotolii de treabă, de care nimeni nu se sperie (...). Nu există o atitudine critică acolo. Şi dacă există, cu atît mai rău pentru ea : nimeni nu o vede, nimeni nu o simte, nimeni nu i se supune" [21]. Controlul critic, privirea lucidă devin cu atît mai necesare într-un mediu dificil cum este teatrul, a cărui „psihologie" (invocată adesea de Sebastian) — ce vizează un amestec de subiectivitate, orgolii, artificii, cabotinaj — interzice clarviziunea în auto-

[17] *Notă tot despre literatura dramatică, ed. cit.*, p. 62.
[18] *La o nouă direcţie a Teatrului Naţional, ed. cit.*, p. 95.
[19] Henri Zalis, *Mihail Sebastian critic şi eseist*, „Steaua", XXXI, 1980, nr. 10.
[20] M. Sebastian, *„Banca H" sau despre o atitudine critică în teatru, ed. cit.*, p. 123.
[21] *Idem*, p. 122.

apreciere a celor care practică această meserie, a oamenilor de teatru, în general.

Conștiința „băncii H" nu poate fi activată atît timp cît ea rămîne închisă în cercul strîmt al „specialiștilor" (fin ironizați de M. Sebastian), care nu acceptă adoptarea unor personalități din alte domenii (estetică, filozofie) și ceea ce-i mai grav se desolidarizează complet de critica literară : „Nici un loc din Banca H nu-i revine criticii literare" [22]. Era firește o doză de exagerare (M. Sebastian însuși ocupa un loc al „băncii H") nu străină de o finalitate programatică. Practicarea criticii teatrale de persoane cu un alt orizont, mult mai larg — pentru situația similară, M. Sebastian semnalează, în aria franceză, nume de o valoare exemplară : Benjamin Crémieux, Roger Martin du Gard, Albert Thibaudet, veniți spre teatru din medii culturale exterioare — ar contribui la restabilirea legăturilor teatrului cu direcțiile de manifestare ale celorlalte arte.

Critica teatrală este responsabilă de lipsa unei tradiții teatrale, a cărei mărturie trebuia fixată în „cărțile de teatru". Acestea lipsesc sau sînt extrem de rare în teatrologia românească. Rolul lor, unul foarte important, este acela „de «conservator» în înțelesul strict al cuvîntului : rol de a conserva, a menține și a trece mai departe anumite învățăminte" [23]. De lipsa acestei „memorii" a teatrului înscrisă într-o bibliografie de specialitate, se resimt totdeauna montările dintr-un repertoriu mai dificil (M. Sebastian exemplifică prin piese de I. L. Caragiale, G. Hauptmann), descoperite în latura unei posibile dar inexistente confruntări cu spectacole mai vechi, cu interpreți diferiți.

Una din puținele cărți de teatru la acea dată, *Pretexte pentru o dramaturgie românească* de Haig Acterian, era suficientă pentru a-l incita pe M. Sebastian la delimitări polemice, interesante, unele confirmînd idei și poziții susținute anterior. Dacă pentru H. Acterian regenerarea teatrului românesc s-ar putea datora unei modificări a tehnicii dramatice, pentru M. Sebastian renașterea nu poate veni decît de la literatura dramatică ; tehnica însăși ca „instrument autonom de text" [24] nu există, ea este totdeauna subordonată acestuia. Luînd în discuție teatrul „narcisist" — recte naturalist, Sebastian îl consideră o formă improprie, cît se poate de îndepărtată de esența propriu-zisă a teatrului : „Teatrului nu-i cerem să «reproducă» ci să creeze. Nu vrem să ne dea iluzia vieții, ci dimpotrivă certitudinea iluziei" [25]. Acuzația adusă de H. Acterian lui Al. Davila, devenit „un caz" pentru teatrul românesc, căruia i-ar fi dat o orientare nefastă, accentuat naturalistă, este spulberată de M. Sebastian cu o argumentație nelipsită de incizii ironice prin care se fac trimiteri la erori de cronologie, de periodizare în legătură cu teatrul nostru.

Un alt simptom al crizei teatrului îl confirmă situația publicului și atenția exagerată — după M. Sebastian — pe care i-o acordă oamenii de teatru, preocupați a-l atrage și printr-o serie de concesii făcute gustului minor. Complet nesatisfăcut de nivelul publicului român, M. Sebastian îi face un rechizitoriu lipsit de menajamente : „Chipul în care se ascultă la teatru este un act de inepție colectivă (...) Nu e vorba de puțina înțelegere a unor oameni. E pur și simplu prostia îndărătnică, stupidă, închisă, refractară și bonomă a publi-

[22] *„Banca H. Teatrul cu puntile tăiate, ed. cit.*, p. 126.
[23] *Banca H" .Nu avem cărți de teatru, ed. cit.*, p. 127.
[24] *Haig Acterian*, „Rampa" XIX, 1936, nr. 5 425.
[25] *Despre un teatru „narcisist"*, „Rampa", XIX, 1936, nr. 5 430.

cului. E superior și suficient (...) Nu îl emoționează gîndul. Nu îl insultă imbecilitatea (...) Singura tragedie, la care e sensibil, e o femeie care plînge" [26].

Relația public — scenă declanșează observațiile moralistului M. Sebastian, descurajat, sceptic în privința posibilității teatrului de a modela conștiințele. Piesele „neplăcute" ale lui G. B. Shav nu au asupra publicului nostru efectul așteptat; o delimitare netă între scenă și viață persistă în refuzul oricărei comunicări a spectatorilor cu arta satiricului irlandez: „Intîlnirea trebuia să-mi descopere reacțiunea delieventului denunțat (...) Sînt un naiv (...) Cortina a căzut peste o securitate integrală. Tapeuri și amanți profesioniști s-au găsit după spectacol calmi, puțin tulburați poate de primejdia care trecuse, dar îmbărbătați în strîngerea lor de mînă devenită în momentul acela mai mult decît un gest de politețe, un act de solidaritate" [27].

Mai gravă este situația cînd teatrul însuși escamotează intenționat reliefarea problemelor de conștiință. Sensurile unei piese protestare ca *Azilul de noapte* de Maxim Gorki pot fi deviate, manipulate, prin simple efecte regizorale: „*Azilul de noapte* este o piesă revoluționară din care teatrul a făcut un spectacol confortabil. Teatrul are arta de a amortiza loviturile periculoase, schimbîndu-le direcția și de a nu răspunde întrebărilor grave, prefăcîndu-se că nu le aude" [28]. Uneori simpla intervenție a unui regizor lipsit de personalitate — deși în spectacolul românesc se apelase la un colaborator, destul de obscur însă, al lui C. Stanislavski, Mihail Muratov — poate, prin mediocritate tehnică, să estompeze adevărurile denunțate de o dramă socială.

Deși flagelează, fără reticență, publicul, M. Sebastian nu poate accepta nici un moment ideea absenței acestui partener al spectacolului în relația cu scena. Noutatea adusă de televiziune (Societatea Philips făcuse demonstrații asupra acestei descoperiri în Parcul Libertății din București, în iunie 1938[29]) nu-i inspiră încredere. Anularea „mirajului" teatrului (și nu lipsesc accentele sentimentale în invocarea farmecului unor seri de spectacol) prin lipsa publicului, a mulțimii ce asistă în săli, creează pentru criticul dramatic o situație inacceptabilă: „Un singur om nu poate fi un spectator (...) Hamlet jucat pentru un singur om trebuie să fie de neînțeles, fals, imposibil (...) Spectacolul s-a născut pe stadioane, în arene, în piețe publice. Această origine îi fixează legile de viață. Nu le va putea rupe, decît murind" [30].

O problemă importantă luată în discuție de publicistica teatrală a lui M. Sebastian are în vedere „cazul" I. L. Caragiale, resuscitat, la acea dată, prin speculațiile din jurul pretinsei „inactualități" a dramaturgului. Sub pretextul unei argumentații obiective, pe fundamente estetice, se apela la falsa teorie a perisabilității comediei de moravuri față de comedia de caracter (o obiecție în realitate nejustificată pentru *O scrisoare pierdută*, piesă ce întrunește ambele trăsături). Mare admirator al lui Caragiale, ca și Camil Petrescu, M. Sebastian recunoaște fără ezitare geniul dramaturgului, valoarea de mare clasic a acestuia, alături de M. Eminescu, în cadrul literaturii române: „L. Caragiale rămîne, în ciuda timpului care trece, linia mare a teatrului

---

[26] *Publicul, ed. cit.*, p. 109.
[27] *Meseria d-nei Warren, ed. cit.*, p. 112.
[28] Cronica teatrală la *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, *ed. cit.*, p. 185.
[29] Cf. I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VII, București, „Minerva", 1978, p. 354.
[30] M. Sebastian, *Nu cred în televiziune* !, *ed. cit.*, p. 113.

românesc (...) Ne dăm seama cu toții că aici este filonul nostru dramatic original și că numai prin el teatru românesc există ca valoare de creație" [31]. Rezistența comediilor lui Caragiale este pusă de M. Sebastian în strînsă relație cu încercarea, foarte convingătoare, de a reabilita, într-un mic eseu teoretic, valoarea estetică a farsei. Eseistul descoperă în farsă un gen dificil și, din această cauză, puțin gustat de publicul obișnuit. Bazîndu-se pe „invenție", farsa solicită imaginația, de aceea ea amuză mai mult copiii și ... oamenii inteligenți : „Pe copii, fiindcă ei sînt sensibili la miracol (...) Pe oameni inteligenți, pentru că farsa este un joc și inteligența tot un joc este" [32]. M. Sebastian accentuează elementele de farsă din comediile lui Caragiale, văzînd în ele o garanție a succesului continuu și, deci, a „actualității" dramaturgului, al cărui merit principal este de a fi un adevărat „scriitor de farse", care „prin însăși firea genului de artă care îl preocupa, este autorul unei aristocrații. Aristocrația intelectuală a farsei" [33]. Calitățile de farsă ale pieselor lui Caragiale sînt cele recomandate a fi puse în valoare de regie, anticipare și coincidență cu sensul unor montări de mai tîrziu. Printre mijloacele comicului utilizate de I. L. Caragiale, deloc neglijabile sînt numele personajelor, observația mai generală a criticii literare este realuată în stilul specific eseului lui Sebastian : „Fiecare nume caracterizează : e o mască sintetică, o grimă care creează comicul, asemeni grimei clovnilor la circ" [34].

O scrisoare pierdută este văzută de M. Sebastian în două spectacole diferite ; în 1929 este fascinat, mai ales, de „miracolul" interpretării lui Ion Brezeanu, iar mai tîrziu admiră cîțiva tineri actori, puși în valoare de studioul Teatrului Național, condus de Camil Petrescu. Ambele cronici reține și scot în evidență încă o dată valoarea textului dramatic, „mișcarea" vieții încifrată în el : „Caragiale e în esența lui dramatic — textul piesei nu *poate* fi falsificat de un om care știe să citească. Mișcarea autorului nu mai ține de regizor. Piesa (...) trăiește pe hîrtie în așa fel, încît altmiteri nu e posibil să înțeleagă cineva" [35].

Actualitatea lui Caragiale pare a se fi păstrat neschimbată și în domeniul scrierilor sale despre teatru, a cronicilor dramatice propriu-zise. Acestea relevă spiritul critic al dramaturgului și informează asupra condițiilor teatrului epocii sale. M. Sebastian reține valoarea *criticii de direcție* practicate de Caragiale într-o perioadă nu prea îndepărtată de începuturile teatrului românesc. Spectacolele la care se referă cronicarul teatral : „sînt cu mult sub limita unei observații critice, dar după cum ridicola producție poetică a timpului nu l-a împiedicat pe Maiorescu să fie un critic adevărat, nici teatrul corespunzător nu-l poate împiedica pe Caragiale să fie la fel de pătrunzător critic" [36]. Problemele teatrului din vremea lui Caragiale (referitoare la repertoriu, la exagerările interpreților, la direcția de scenă și presa teatrală), M. Sebastian le regăsește în perioada interbelică, încît, sprijinindu-se pe ironia textelor caragialești, trimite săgeți în direcția contemporanilor și meditează cu scepticism : „E o

[31] *Ultima convorbire cu „banca H"*, *ed. cit.*, p. 44
[32] *Farsa, gen superior de artă*, *ed. cit.*, p. 33.
[33] *Idem*, p. 34.
[34] *Ibidem.*
[35] *Scrisoarea pierdută*, *ed. cit.*, p. 76.
[36] *Caragiale cronicar dramatic*, *ed. cit.*, p. 69.

jumătate de veac la mijloc !... Teatrul, vai !, e o artă care nu îmbătrînește" [37].

Actualitatea criticii teatrale practicate de un scriitor clasic, M. Sebastian o descoperă și la M. Eminescu, poetul care „prin sensibilitatea artistică și prin marile ambiții dramatice (...) era nesfîrșit mai sus de teatrul timpului său".[38] Eminescu însemna o superioritate de talent, dar, mai ales, de conștiință artistică (mărturie fiind observațiile polemice la adresa pieselor românești — de care nu fusese scutit nici V. Alecsandri), a unui artist îndrăgostit de teatru : „Niciodată nu avea acea oboseală de spectator blazat caracteristică de obicei cronicarilor dramatici, pentru care oboseala este aproape un stil (...) El era mai mult pe scenă decît în sală, mai mult de partea actorilor decît de partea publicului" [39].

Un moment important pentru teatrul interbelic l-a constituit numirea lui Camil Petrescu la conducerea Teatrului Național. M. Sebastian a fost printre cei care au primit cu satisfacție această numire subliniind „sensul moral" ce-l inculca : „Este victoria unei activități intelectuale care nu s-a trădat niciodată pe sine" [40]. Multe speranțe ale lui Sebastian s-au îndreptat spre schimbările decisive propuse în instituție de autorul celei mai interesante doctrine estetice românești a teatrului. Directoratul lui Camil Petrescu a însemnat în primul rînd fixarea unui repertoriu de calitate, îmbogățit la capitolul pieselor străine cu traduceri și prelucrări încredințate unor scriitori de talent. Camil Petrescu a preconizat înnoiri ale viziunii regizorale prin introducerea conceptului de „regie concretă" în experimentarea Studioului Național, unde a creat tinerilor actori șanse de afirmare prin distribuirea în roluri principale. M. Sebastian semnalează împlinirile programului lui Camil Petrescu — traducerile de Corneille și Racine, făcute de Vl. Streinu și respectiv Emil Gulian, introducerea în repertoriu a capodoperei lui E. O'Neil, *Din jale se întrupează Electra* — și consacră cronici dramatice tuturor pieselor jucate în acea perioadă la Teatrul Național și în studioul acestuia, spectacole la regia cărora colaborase în mare măsură și directorul.

Un loc aparte în publicistica lui M. Sebastian îl ocupă articolele și cronicile dedicate unor oameni de teatru francezi (dramaturgi, regizori, actori) și în special, personalităților afirmate la „Nouvelle Revue Française" — cazul lui Jacques Copeau — revistă de spiritul căreia scriitorul român fusese influențat. Observații de mare finețe conțin cronicile la spectacolele cu piesele lui J. Giraudoux și P. Claudel, dramaturgi ce consacră teatrul poetic, mult prețuit de M. Sebastian.

La spectacolul cu *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, M. Sebastian distinge nu numai calitățile poetice dar și „caracterul epigramatic" al textului, nota de „jurnalism" inclusă în piesa lui J. Giraudoux (trăsătură de la care — avertiza în alt loc criticul român — pornea pericolul alunecării în formulă și poncif). Piesa în discuție era situată pe linia unui spirit radical, îndreptat „împotriva *importanților* (...) împotriva minciunii de Stat, împotriva istoriei cu panaș" [41], fiind receptată ca atare de public. Comentariul lui M. Sebastian continuă apoi

---

[37] *Idem*, p. 73.
[38] *Eminescu, cronicar dramatic*, „Revista Fundațiilor Regale", VI, 19 39, nr. 7.
[39] *Idem.*
[40] *Camil Petrescu director al Teatrului Național, ed. cit.*, p. 101.
[41] *Un discurs către morți, ed. cit.*, p. 50.

în marginea calității interpretării lui Louis Jouvet care transformă „discursul către morți" într-o „laudă a vieții — iată un gest de curaj care poate însemna ruina tuturor industriilor de eroism" [42].

Teatrul poetic al lui Giraudoux pare a fi cel mai apropiat afinităților structurale ale dramaturgului și principiilor estetice, implicate sau ferm exprimate, ale criticului teatral M. Sebastian. O autodefinire confesivă se întrevede în comentariul eseistic dedicat scriitorului francez : „Giraudoux aduce pe scenă un filon de poezie, de sensibilitate și de visare. S-ar spune că dincolo de rampă încetează pentru el legea gravitației, care îi lipește pe oameni de pămînt. S-ar spune că desprinși dintr-un conformism apăsător și zilnic, oamenii intră acolo într-o zonă de libertate, de invenție, de fantezie" [43]. O resuscitare a vechilor filoane dramatice ale artei teatrale o realizează dramaturgia lui Paul Claudel, spectacolul românesc cu piesa *Îngerul a vestit pe Maria*, ale cărei calități poetice au fost transpuse în traducerea lui Ion Pillat, pune în lumină valoarea textului claudelian, suflul liric ce-l străbate, care „descinde ca spirit din vechile mistere franceze" [44].

Jacques Copeau este pentru M. Sebastian o „personalitate morală" cu dublă deschidere spirituală, spre literatură și spre teatru, prin rolul jucat la direcția N.R.F. și, apoi, în fruntea teatrului Vieux-Colombier. Copeau, format în cercul unor mari scriitori, vine spre teatru — ca și M. Sebastian — cu o anumită neîncredere de natură literară. Cîteva principii ale omului de teatru francez l-au atras fără îndoială pe Sebastian : subordonarea activității teatrale unei literaturi dramatice și apărarea supremației textului în fața regiei. Într-o perioadă în care teatrul era supus unor formule și experimente regizorale extrem de variate, M. Sebastian descoperă cu satisfacție la Copeau afirmarea „tradițiilor clasice, cultul valorilor eterne, modestia tehnicii teatrale subordonată poeziei[45]. Datorită lui Copeau, Franța însăși păstrează formele clare ale teatrului și opune rezistență la „isteria reformatoare a ceea ce s-a numit expresionism" [46]. Copeau joacă în teatrul francez rolul unui șef de școală din tradiția căreia descind personalitățile grupate în numitul Le Cartel, amintit de Sebastian ce distingea aici două direcții de manifestare : spre o formă de spectacol feeric (L. Jouvet, G. Baty) și spre teatrul satiric (G. Pitoëff, Ch. Dullin). Sebastian este cucerit de formula scenotehnică — *le tréteau nu* — practicată în teatrul lui Copeau, la Vieux-Colombier. Această inovație „ia actorului și poetului orice posibilitate de a trișa. Pe scîndura goală nu mai e loc decît pentru lumina poeziei și pentru flacăra dramei" [47]. Cunoscîndu-l mai de aproape — Copeau venise, în 1940, la București — M. Sebastian este încredințat încă o dată, că programul acestuia ar restitui teatrului „demnitatea pierdută".

O finalitate similară are în vedere M. Sebastian cînd susține drept remediu al crizei teatrului infuzia de poezie. Neacceptînd platitudinea teatrului naturalist, mediocritatea proliferantă a pieselor bulevardiere, cu totul neconvins de agitația avangardistă, criticul teatral vede o singură soluție pentru schim-

[42] *Idem*, p 51.
[43] *Ceva despre teatrul lui Giraudoux*, *ed. cit.*, p. 49.
[44] *Notă despre teatrul francez contemporan*, *ed. cit.*, p. 135.
[45] *Jacques Copeau*, *ed. cit.*, p. 82.
[46] *Ibidem*.
[47] *Idem*, p. 83.

barca situației : „singură poezia — un suflu răscolitor de poezie, care să doboare la pămînt toate rețetele de tehnică, toate poncifele actoricești, toate procedeele mecanice — singură poezia e în stare să salveze teatrul[48].

Criticul dramatic analizase în detaliu situația teatrului, în epocă, într-un efort lucid de semnalare a pericolelor incipiente, a elementelor nebuloase, derutante, și denunțase excesele ce amenințau să altereze valorile genului. M. Sebastian distinge, în manifestările de criză a teatrului, nu declinul genului ci sensul unei noi orientări. El nu întîrzie a recunoaște teatrului rolul de artă sintetică, integratoare și, nu mai puțin, militantă. Raportat la cadrul larg al culturii și societății, teatrul dobîndește importanța, funcțiile și privilegiile unei sinteze a artelor, ceea ce îi amplifică răspunderile și îl plasează în avangarda mutațiilor surprinse în sensibilitatea, conștiința și estetica unei epoci : „Scena precipită marile explicații : ea aduce în lumină cu claritate, uneori cu violență, procese de creație care în poezie sau în epică sînt mai lente, mai greu de recunoscut, mai ascunse... Revoluțiile și rezistențele se definesc cu cortina ridicată“ [49].

MIHAIL SEBASTIAN — CRITIQUE DRAMATIQUE

RÉSUMÉ

L'étude propose une radiographie de l'activité de Mihail Sebastian, l'un des plus importants critiques dramatiques de la littérature roumaine, esprit de finesse, bien cultivé, etincelant essayiste.

L'art du théâtre est conçu comme une „expérience“, une „aventure“ — fétiche et profession de foi de sa génération. Ce sont Ibsen et Pirandello les deux phénomènes dramatiques qui incitent l'intérêt de Sebastian, celui ci désavouant cependant leurs „idées“, leur célébralité excessive dans la doctrine et la technique théâtrales. Adversaire de la théorie de la „pureté“ des genres littéraires, M. Sebastian observe plutôt la confluence épique-dramatique.

En portant une accusation polémique à la crise théâtrale, au visible décalage entre le théâtre et l'évolution esthétique de la culture roumaine de l'époque, M. Sebastian en fait responsable la précarité de la dramaturgie et de la théâtrologie — „la mémoire“ absente du théâtre roumain — et surtout l'assoupissement de l'esprit critique „des spécialistes“.

L'admiration constante pour I.L. Caragiale aboutit à une théorie de la farse, dont la difficulté et la valeur esthétique garantissent „l'actualité“ du grand dramaturge. Un autre repère classique, c'est Eminescu — chroniquer dramatique, dans lequel il voit une conscience artistique, ardente et polémique à la fois.

Séduit par le théâtre français, M. Sebastian manifesta constamment ses affinités avec le théâtre poétique de J. Giraudoux et de P. Claudel et il s'attacha aux principes esthétiques de J. Copeau, qui paraît restituer à cet art sa „dignité perdue“.

C'est la propension de M. Sebastian pour les valeurs plutôt classiques qui le rend méfiant de l'avantgarde théâtrale, l'espace des excès formels. Seule la poésie pourrait sauver le théâtre.

D'ailleurs, la crise théâtrale n'est pas vue comme un phénomène de déclin du genre, mais une manifestation des multiples mutations de cet art synthétique et militant.

[48] Cronica teatrală la *Îngerul a vestit pe Maria* de Paul Claudel, *ed. cit.*, p. 206.
[49] *Notă despre literatura dramatică*, „Revista Fundațiilor Regale“, III, 1936, nr. 9.